

الفضاء الصوتي في قصيدة حفار القبور للشاعر بدر شاكر السياب

((دراسة تحليلية في البنية الصوتية))

م.م أناهيد ناجي فيصل / كلية التربية - جامعة ذي قار

thiqaruni.org

الجميل بالترابط الدلالي والنحوي، مدعمة بعنصر صوتي قائم على مبادئ متعلقة ببنية الشعر ، من هذه المبادئ هي الموازنة ، كالموازنة التقنية في بنية الشعر بأنواعها من موازنة نحوية او موازنة شعرية و ما يتضمنها من أعداد وأجناس وحالات وصيغ وأصوات وكلمات مجردة ومحسوسة وجامدة ومتحركة واثبات ونفي وأفعال جامدة وأفعال مشتقة ونعوت ذاتية وأدوات تعريف وجميع تنوعات البناء التركيبي^(١) والأصوات كما هو معلوم ترمز إلى معاني تكسب الألفاظ دلالتها عبر جرس أصواتها و ما توحى من تصورات عقلية تحيل إلى تلازم دائم بين الصوت والمعنى وهو تلازم قد عُرف من القدم عند أفلاطون (٣٤٧ ق . م) وإصراره على الرابطة القوية بين الكلمة ودلالاتها^(٢) .

وقد تتقارب الألفاظ نتيجة المعاني أي أن المعاني المتقاربة يلزمها ألفاظ وأصوات متقاربة نحو : ازوهز ، وعسف وأسف ، تقارب مخرجا الهمزة والهاء لأن الكلمتين تؤديان معنى واحد وان المعنى في الهمزة أقوى منه في الهاء كذلك تقارب مخرجا العين والهمزة في عسف وأسف وإن كانت الهمزة أقوى في تأدية المعنى^(٣) . أما بالنسبة لمستوى فاعلية المقومات الشعرية للنص كالتجنيس والقافية مثلاً ، واللذين يقومان على التفاعل بين الصوت والدلالة، فالعنصر الفاعل لهما هو الصوت من حيث المؤالفة والمخالفة والتنسيق والتخلخل والمعارضه في البنية الشعرية، وهي ما تبرز فاعليته القادرة على خلق عدة علاقات سياقية متداخلة، تتبلور أشكالها عبر دلالات لغوية ومعطيات إيحائية هي تجسيد لمشاعر وحالات نفسية، لتحيلنا إلى تتابع

يُعد الصوت جزءاً مهم من بنية واحدة متماسكة لا يمكن الفصل بين أجزائها ومكمل حقيقي وفاعل لشعرية الشعر فضلاً عن النشر على حدٍ سواء، فدراسة الشعر مثلاً بمفاهيمه ومدلولاته المتعددة يوجب علينا دراسة المكونات الشعرية المكتملة له والتي تمثل في نهاية المطاف الوحدة الكلية للعمل الشعري، والذي تعد فيه المواقع العروضية، والمواقع التركيبية اللغوية، ومواقع الأصوات من الكلمات الأكثر بروزاً في هذه الوحدة ، فالصوت لا يشمل فقط المحسنات البديعية والتشابه والتضاد و ما يثيرانه من تجانس وتناغم، وليس هو التنعيم والتسجيع أو النسق الموسيقي التقليدي للقصيدة العربية - بصورة عامة - وإنما يتعدى إلى معطيات أخرى لها علاقة بمجال التوازن ما بين الحروف في الكلمة الواحدة ، والألفاظ في التركيب الواحد فضلاً عن التفاعل ما بين الدلالة والصوت. وإذا توقفنا عند مصطلح الفضاء كعامل أساسي من عوامل الفاعلية الشعرية نجده يتضمن الحديث عن المواقع والانساق للنصوص البلاغية والشعرية، بصورة عامة والمرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمصطلح (التراكم) والمتضمن النوع المتراكم من (الموازنات الصوتية) المتعددة كـ (الوزن العروضي) وطبيعته التجريدية و (الأداء) وطبيعة انجازه و (الموازنات) بصورها من تكرار للصامت والصائت من الأصوات^(٤) مستقلة أو ضمن كلمات ليتم التفاعل بعد ذلك وعلى حسب العلاقة بين العناصر المتفاعلة من اختلاف وائتلاف وتشابه وتعارض وتناقض ، فالتفاعل لا يتم ما بين المواقع والانساق إلا في سياق تراكمي وضمن فضاء فضلاً عن العلاقة ما بين الصوت والدلالة وهي علاقة تسلسل الأفكار وتوالدها تعمل فيها اللغة على تقوية

النسق الداخلي للأداء اللغوي وتتابع الألفاظ والتنبيه إلى التقارب المجازي بينها.

ويُعد النبر أحد المصطلحات الصوتية الحديثة المهمة في الفضاء الصوتي للنص الشعري ((وهو الضغط على أحد المقاطع وإبرازه بالنسبة للمقاطع الأخرى المجاورة))^(٥) وما له من دور في تشكيل الإيقاع وإعطاء النص حيوية نغمية موسيقية تغني الفضاء الصوتي له .

أما بالنسبة للقافية فهي جزء من الفضاء الصوتي للنص الشعري - بصورة عامة - ولها الدور الفاعل في التطريب بالترار وإعادة للأصوات ، وما تعطيه من قيمة جمالية كخاتمة لببيت شعري قبلها تقرر الألفاظ بعضها إلى البعض الآخر فتتواصل أو تتقارب، فضلاً عن الوظيفة الدلالية لمقاطع القافية وما تضفيه على النص الشعري من تجانس إذا كانت موحدة، وتآلف إذا كانت منوعة، وهو بدوره يتبع موضوعات الشاعر وأفكاره، فضلاً عن أن التقفية بالأحرف الصوتية أتاحت المجال بضبط فروق جرسية بين الصوائت^(٦) من حركات كالفتحة والكسرة والضمة كما أطلق عليها القدماء ، وأتباع الحركات كالألف والواو والياء مداءً، أو قد تتبادل المواقع بين الصوائت في القافية إثراء لفاعلية الفضاء الصوتي كتبادل الواو والياء في الردف واستحسان اجتماع الضمة دون الفتحة في التوجيه.

ويُعد الوزن المجرد وأن تعدّد داخل النص، الأكثر بروزاً كمعطى صوتياً، فضلاً عن الأصوات من الكلمات وأنواعها وتعددتها داخل (الموقع التركيبي)، وخصص بلفظة الموقع نسبة إلى موقع الكلام، ولتمييزه عن مواقع أخرى لها دور في غنى الفضاء الصوتي للنص الشعري ك :

الموقع الاستبدالي وهو الذي تحدد فيه دلالة الكلمة بعلاقاتها بمعنى الكلمات المجاورة لها.

(١) الموقع المقولي النحوي ويحدد الوظيفة الإعرابية للكلمة في علاقاتها بالمقولات النحوية المجاورة لها .

(٢) الموقع المكاني أو النسقي ويحدد موقع اللفظة/ الكلمة من الألفاظ الأخرى وهو موقع يضيف دلالة جديدة إلى الموقعين السابقين^(٧) .

ومن هنا نرى بأن اللغة والعروض معطيات مهمة في فاعلية الأصوات الشعرية ضمن الفضاء الصوتي العام، فالموقع التركيبي مثلاً لأبيات السياب في قصيدته حَقَّار القبور^(٨) وفي ما يحتويه من علاقات نحوية تشكل بنى صوتية تتحول فيها المواقع النحوية التقليدية إلى مردودات مقولية إيقاعية :

- في زهرة الشفق الملون حيث يحترق النهار
 - في عودة الرعيان اشباحاً يظللها الغبار
 - في ساعة الشوق الكئيب إلى شواطئ كالضباب
 - وإلى أكفّ مخلصات
 - وإلى أغان مبهمات هائمات في شعاب
- أو قوله :

- لو أنها انفجرت تفهقه بالعود القاصفات
- لو أنها انكشمت وصاحت كالذئاب العاويات
- لو أنها أنطقت علي كأنها فم أفعوان !
- لو أنها اعتصرت قواي !
- ومات ظل الأرجوان

فنرى التوازن الذي يقع بين طرفين متعادلين أو أكثر في موقعين متعادلين بالنسبة لطرفين آخرين أو أكثر ، فموقع ((يحترق)) من ((النهار)) يوازي موقع ((يظللها)) من الغبار والعلاقة بين أطراف المركبات هنا الفاعلية ، وموقع ((اكف)) من ((مخلصات)) يوازي ((أغان)) من ((مبهمات)) و((هائمات)) والعلاقة بين أطراف المركبات هي الجر، فضلاً عن التوازن النسبي ما بين ((شواطئ كالضباب)) أو ((هائمات في شعاب)) .

ثم نرى التوازن التام ما بين ((لو أنها انفجرت)) و ((لو أنها انكشمت)) و ((لو أنها أنطقت)) و ((لو أنها اعتصرت)) والعلاقة بين أطراف المركبات هي الشرطية، إلا أنه خرج عن معناه الأصلي فأفاد التمني، فضلاً عن

فنرى التعادل في الصيغ والكم الايقاعي في ((أزر عن من (الورود)) و ((ارصف بالنقود)) و ((اركض في الهجير)) فضلاً عن التعادل في المواقع النحوية كعنصر مساعد وضرورة مهمة إلى التوازن ، كمجئ المركبات مبدوءة بالفعل منتهية بالجاء والمجرور .

وقد لا يأتي التوازن في المواقع النحوية شرطاً لازماً لتحقيق المردودية الايقاعية للألفاظ وانما بمجئ التوازن العروضي (التقطيعي) فضلاً عن التوازن القافوي، كقول السياب في حديثه عن الكون الرحيب^(١٢):

باقٍ يدور | يَعْجُ بالاحياء | مرضى ، جائعين

بيض الشعور | كأعظم الاموات | لكن خالدين

— أ — — ب — — ج — —

فكل طرف من الاطراف في (أ) و (ب) و (ج) متوازٍ مع مقابله ومتوازن معه ليعطي حواراً ذاتي هذا الذي حشد فيه جمعٌ من النعوت توازن وتوازي موسيقي يضيف على فضاء النص الصوتي تنسيق جمالي .

وقد نرى من جهة أخرى نوعاً من التوازن والتوازي المتحقق ليس ظاهرياً، وانما على سبيل التأويل عبر استخراج وتأويل المواقع المضمرّة وراء لغة النص والسياق التركيبي له ، وهذا نراه ايضاً متحقق عند السياب في قوله:

نذرٌ علي : لئن تشب لأزر عن من الورود

ألفاً ترؤى بالدماء ... وسوف ارصف بالنقود

هذا المزار ... وسوف اركض في الهجير بلا حذاء .

فعند كتابته بطريقة تبرز المحذوف المخل بالموازنة على المستوى الظاهري يكون :

نذرٌ علي : لئن تشب | لأزر عن من الورود

ألفاً ترؤى بالدماء ... و | سوف ارصف بالنقود

هذا المزار ... و | سوف اركض في الهجير بلا حذاء .

فواو العطف في الشطر الثاني في ((وسوف ارصف بالنقود)) تكافئ المركب ((نذرٌ علي))، والواو في ((وسوف اركض في الهجير)) تكافئ المركب ((نذرٌ علي)) ايضاً، كما ان ((لأزر عن من الورود)) تكافئ ((سوف ارصف بالنقود)). وقد يخف التوازي عند تصرف الشاعر في بنية نصه، بتعدد نعوته

التوازن ما بين موقع ((بالرعود)) من ((قاصفات)) و ((كالذئاب)) من ((علاويات)) والعلاقة بين أطراف المركبات هي الجر ، والتوازن التام ايضاً بين موقع ((فم)) من ((أفعوان)) و ((ظل)) من ((أرجوان)) والعلاقة بين أطراف المركبات هي الإضافة .

وقد يأتي فضلاً عن التوازن التركيبي توازن في الصيغة الصرفية كما في قوله^(٩):

كفان جامدتان ، ابرد من جباه الخاملين ،

وكأن حولهما هواء كأن في بعض اللحد

في مقلّة جوفاء خاوية يهوم في ركود

كفان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين ،

فنرى فضلاً عن التوازن الموقعي في ((كفان جامدتان)) و ((كفان قاسيتان جائعتان)) نرى التوازن الترصيعي الصرفي ما

بين ((اللحد)) و ((ركود)) في الاتفاق في الصيغة الصرفية ، وهذا التوازن كما نلاحظه له أهميته ودوره النفسي في ما يبعثه في النفس من استحسان وإيقاع نغمي يتكرر من وقتٍ لآخر ،

فيحدث توازن موسيقي هو من الدعائم الجمالية للنص الشعري خاصة . وقد يتبع الطرفان المتوازنان عنصراً ثالثاً، سواء عن طريق العطف وهو أوضح صوره أو عن طريق آخر غيره قابل للتوسيع والأغناء في الفضاء الصوتي للنص عبر حالة من المقارنة ، فعندما يقول السياب^(١٠):

والقبرُ خاوٍ، يفغر الفم في انتظارٍ... في انتظارٍ ،

ما زلت أحفره ويطمره الغبار .

ف ((احفر)) تقع من ((الهاء)) موقع ((يطمر)) من ((الهاء)) وبين الهاء الاولى والثانية تعادل ((صوتي دلالي)) وتعادل موقعي إذا خضع للتأويل ، وهذه الدلالة التركيبية للألفاظ تُكسي النص قيمة فنية وبُعد نفسي، وقدرة على التخيل والإدهاش، كقيم جمالية وبالتالي هي إحدى الأسرار الموسيقية للنص .

وقد يأتي التعادل الموقعي بأوضح صوره ومضاعفاً كقول السياب^(١١) :

نذرٌ علي : لئن تشب لأزر عن من الورود

ألفاً ترؤى بالدماء ... وسوف ارصف بالنقود

هذا المزار ... وسوف اركض في الهجير بلا حذاء .

وتراكيبه النحوية، فيخفي عبر بنيته السطحية بنية عميقة قادرة على خلق فضاء صوتي متعدد الايقاعات كقوله^(١٣):

والقاتلون هم الجنة وليس حفار القبور ؛

وهم اللذين يلونون إلى البغايا بالخمور ،

وهم المجاعة ، والحرائق ، والمذابح ، والنواح ،

وهم اللذين سيتركون ابي وعمته الضريبة

بين الخرائب ينبشان ركامهن عن العظام ،

فواو العطف في الشطر الثاني ((وهم اللذين يلونون)) قد حلت

محل ((القاتلون))، وهي أيضاً في الشطر الثالث في ((وهم

المجاعة))، ثم يعمد الى اخفاء الضمير هم ايضاً ليحل حرف

العطف محل التركيب ((والقاتلون هم)) بقوله ((الحرائق)) و

((المذابح)) او ((النواح))، ليعود بعد ذلك في الشطر الرابع

إلى قوله ((وهم اللذين سيتركون ابي)) والتوازن الجزئي

بين ————— بين :

والقاتلون هم الجنة

و هم اللذين يلونون

و هــــــــــــــــم

المجاعة

و الحرائق

و المذابح

و النواح

فهذه المخالفات التوازنية يعمد اليها الشاعر ليكسب فضاء نصه

لا سيما الصوتي، امكانية وقوة ايحائية وتخيلية وصوتية

كبيرة، تعطي النص قيمة فنية وانسجام وجمالية عاليتين. وفي

موضع آخر نجد ان ايقاع التعادل الطبيعي منسجم مع التعادل

الموقعي بما يحدث انسجام وجمالية في البناء السطحي للنص

كقول الشاعر في شطره الشعري^(١٤)

ماتت كمن ماتوا ، و واراها كما وارى سواها

اما إذا انتقلنا الى الموقع الصرفي المتعلق بموقع الاصوات من

الالفاظ او التراكيب، كطرف من اطراف التوازن داخل

السياق، والتي اخدت فيه اللغة على عاتقها هذه المهمة بترادف

الفاظها وميزة كل لفظ ومعنى، وما يحتويانه من صوت

تتجانس الاصوات فيها بداية كانت ام وسط ام نهاية، ودورها

في احداث انسجام الكلام وتناغمه داخل الفضاء الصوتي للنص

، فنلاحظ مثلاً دور الكسرة والسكون في تقفية الألفاظ كقوله^(١٥)

وعلى الخرائب والرمال . وكان حفار القبور

متعثر الخطوات يأخذ دربه تحت الظلام ...

يرعى مصابيح المدينة وهي تخفق في اكتئاب ،

ويضل يحلم بالنساء العاريات وبالخمور

وتحسست يده النقود وهيا الفم لابتسام-

حتى تلاشى في الظلام

والذي نلاحظه بأن الشاعر لم يأت بأشطره الشعرية متتالية ما

بين تقفية مكسورة تتبعها تقفية مسكنة، وانما ارتئت شاعريته

ان تتوالى اشطره بما تستدعي موسيقية النص والتقطيع

العروضي له، فابتدأ شطره الاول بقافية مكسورة تتبعها قافية

مسكنة ثم قافية مسكنة ليعود بعد ذلك الى القافية المكسورة ،

وعينها تتكرر في الأشطر التي تليها. والى جانب تقنية الأشطر

يبرز عدد من الاصوات داخل اللفظة الواحدة كان لها دور

موقعي في مستوى الأشطر الشعرية للقصيدة منها :

١- الكسرة : وقد استدعيت للجر وقد تكررت في الأشطر

الشعرية ثمان مرات .

٢- المد : وهو من الأصوات التي لها أهمية كبيرة لا سيما في

مجئها في وسط اللفظة .

الخرائب والرمال . وكان حفار القبور

متعثر الخطوات تحت الظلام ...

مصابيح المدينة في اكتئاب ،

النساء العاريات

لابتسام

تلاشى في الظلام

وقد يعمد الشاعر ان يجانس في الصوت داخل اللفظة الواحدة

بالتبديل بين الصوت الاول والآخر وهو ما يسمى ((تصدير))

كما في قوله^(١٦)

في غيب الذكري يُهَوِّم ظِلْمٌ عَلَى دُمُوعٍ

او بين الاخير والاول ويسمى ((مجاورة)) كما في قوله^(١٧):

يطفو ويرسب في الاصيل ،

وقوله أيضاً^(١٨)

يدنو و اشباح النجوم تكاد تبدو و الطريق

فضلاً عن ذلك نرى الشاعر عمد الى ان يشمل فضاءه الصوتي، صور التجنيس التقليدية والتلاعب في أصوات الحروف داخل اللفظة الواحدة كقوله (١٩) :

وأخط ، في وحل الرصيف وقد تلطخ بالدماء ،
أعدادهن ... لأستبيح عداذهن من النهود !

فهذا التكرار والترجيع لأصوات الحروف في اللفظتين أكسب النص تفخيماً ودلالة تعبيرية هي من مكملات جمالية النص، فضلاً عن مواقع الأصوات المتقابلة في
اعدادهن - عداذهن

وهنا يبرز لنا الصوت الزائد في احد الطرفين وهو صوت حرف الالف الذي يقع اول الكلمة ويسمى ب (المردف) ، فموقع الاختلاف هنا يتضمن هذه الزيادة .

اما اذا توقفنا عند الموقع العروضي لنص القصيدة والبناء الصوتي الإيقاعي له، كجزء مهم من النص والاطر الخارجي لموسيقاه، والمتضمن فضاءه الصوتي، فإن الوزن الشعري الذي ترصف فوقه الألفاظ بما يناسب التفعيلات، وما ينتج عنه من إيقاع هو خلاصة المادة الصوتية . وركّزنا الحديث على لفظة (مواقع) لأنها الأهم عند مقارنة الأشطر الشعرية ودراسة مدى التنسيق والتوازي بينها، والمتتبع لقصيدة (حقار القبور) يرى تمكن السياب من لغته وعقد علاقات جديدة داخل البنية الصوتية لنصه، عبر مجموعة من الآليات المتعلقة بالزخافات والعلل التي تطرأ على الوزن الشعري، وما تخلفه من إيقاعات صوتية متناغمة مع الجو الموسيقي العام للنص .

وقد بنى الشاعر قصيدته على وزن البحر الكامل الصافي التفاعيل والذي يلائم طريقة التعبير عن الاحزان الهادئة^(٥) ، إلا انه قد زواج فيها بين تشكيلتين ((متفاعلان)) أو ((متفاعلاتن)) فضلاً عن التفعيلة الاساسية ((متفاعلن)) ليرز تنقله المستمر بين الصيغ، بما يمنح موسيقاه الفاعلية من حركة وتنوع وتلوين، واستنفاد التشكيلات المتعددة لتفعيلة البحر الكامل كمقدرة شعرية في خلق صيغ جديدة تثيري الفضاء الصوتي للنص.

و البحر الكامل الذي أقام الشاعر عليه قصيدته الشعرية يمتاز بقوة توازن تفعيلاته بما يوحي بالانسجام والتناغم بين هذه التفعيلات :

ضوء الأصيل يغيم ، كالحلم الكئيب على القبور
مُتفاعِلن | مُتفاعِلن | مُتفاعِلن | مُتفاعِلاتِن
مضمر | صحيح | مرفل

واه كما ابتسم الينامي ، أو كما بهتت شموع
مُتفاعِلن | مُتفاعِلن | مُتفاعِلن | مُتفاعِلان
مضمر | مضمر | صحيح | مزال

في غيبب الذكرى يُهَوِّم ظلُّن على دموع
مُتفاعِلن | مُتفاعِلن | مُتفاعِلن | مُتفاعِلان
مضمر | مضمر | صحيح | مزال

والمدرج النائي تهب عليه اسراب الطيور
مُتفاعِلن | مُتفاعِلن | مُتفاعِلن | مُتفاعِلاتِن
مضمر | مضمر | مرفل

ففي الاشطر الشعرية الاربع نرى ان اغلب تفعيلاتها اتت مضمره، وهو زحاف مستساغ في البحر الكامل، ونسبة شيوع الزحاف في التفعيلات أتت متساوية مع صحة التفعيلات منه، كونها اشطر شعرية ابتدأ بها الشاعر قصيدته وهو مازال في توازن واستقرار نفسي ولم يظهر بعد التصاعد الوجداني والشعري لأشطره، كما في الاشطر التي تليها :

كالعاصفات السود ، كالأشباح في بيت قديم
مُتفاعِلن | مُتفاعِلن | مُتفاعِلن | مُتفاعِلان

مضمر | مضمر | مضمر | مضمر | مزال

فنلاحظ ان زحاف الإضممار قد شاع في تفعيلات شطره الشعري وهو اشارة على تصاعد النفس

الشعري وتوتر الحالة النفسية للشاعر، ذلك لأن السياب ((كلما توغل في الإحساس بالحزن وشدة وقعه عليه كلما مالت التفعيلة في شطره لأن تكون زاحفة)) (٢٠) الزحاف تلو الزحاف هنا يعرف بالترادف، وهو ايضاً خاص بتفعيلة ((متفاعلن)) إلا انها اذا اتت جميع التفعيلات مضمره يجب لى الشاعر ان يترك تفعيلة واحدة على الاقل غير مضمره والا التيس الكامل بالرجز (٢١) وهذا ما نراه في الشطر الاخير اذ

وكما نلاحظ ان كل لفظتين من مصدر كلمة واحدة في ذاتها الا ان سياقهما يختلف مما ادى إلى اختلاف معانيها التي تدل عليها، فالترديد وقع على التركيب (لو انها) لكنه كان بين شطرين .وقد نرى عند الشاعر ايضاً كمكمل لفضاء نصه الصوتي، الصنعة التجنيسية ما بين أشطره الشعرية بشكل يؤدي إلى التوازن الصرفي، فيعتمد في بعض الفاظه إلى مقابلاتها بلفظة على نفس الوزن والروي الا انه ليس تقابل تام ما بين الشطرين وانما في بعض الألفاظ كقوله):

لو انها انفجرت تقهقه بالرعود القاصفات !

لو انها انكششت وصاحت كالذئاب العاويات !

ثم نلمح في قصيدة السياب كنوع من تفاعل البنية الصوتية داخل نصه الشعري نوعاً من مستويات الاختلاف الدلالي بين طرفي التجنيس، وهو الاختلاف بين الحقيقي وغير الحقيقي لاسيما في تكرار لفظ بعينه كقوله(٢٦):

وتلوح اشباحٌ عجاف

خلف الزجاج ... تهيم في الضوء السرابي الغريق

ويشد حَقَّار القبور على الزجاجاة باليمين

الفرق الدلالي بين كلمة (الزجاج) الاولى و (الزجاجاة) الثانية هو ان الاولى مأخوذة من لفظة (الزجاج) المعروفة اما اللفظة (الزجاجاة) الثانية فجاءت كناية عن ((الخمرة)). وكان اهتمامنا بقضية التجنيس في ايضاح البنية الصوتية داخل الفضاء الصوتي للنص، على اعتباره احد دعائم الأنسجام الجرسى التي تحوّل قضية الصوت إلى قضية ذهنية تخيلية تقوم على استدعاءات دلالية مشتركة بين اطراف عدة، لتجتمع في النهاية على تفاعل تام بين الصوت والدلالة. اما اذا توقفنا عند احساس الشاعر بأصوات حروفه والملائمة والتجانس فيما بينها بما يلائم المعنى، فنراه يتصرف بحرية في مواقع الاصوات من الالفاظ والتلاعب فيها بما ينسجم مع افكاره ورؤيته الخاصة، لاسيما في قصيدته ((حَقَّار القبور)) فنرى الشاعر يعمد إلى تسليط الضوء على جوانب معتمدة من النفس الانسانية تتعلق بنهاية الانسان، كما في حديثه عن الموت والقبور والنشور ، ليفصح عنها بتراكيب وصياغات ذات ابعاد صوتية موحية لاسيما إذا عرفنا بأن الصوت ((لا يعد مجرد تناعم في الحروف او اتفاق بين مخارجها او القدرة على

جاءت جميع تفعيلات الشطر مضمرة عدا واحدة ، وهذا دليل على وعي الشاعر بموسيقى الشعر والوقوف على تفاصيلها ودقائقها، فضلاً عن ذلك نرى ان نهايات أشطره جاءت متنوعة ما بين صحيح وصحيح مرفل وصحيح مزال ومضممر مرفل. ثم لا بد لنا ان نقف عند البنية السطحية للموقع العروضي لأي نص عند دراسة بنيته الصوتية لإعتبارات منها، التفاعل بين الصوت والمعنى، لاسيما اذا عرفنا ان البنية السطحية للنص تشمل التجنيس الموقعي للاصوات، وتلمسه بظاهرة (الترديد) والمقصود بها ((نسبة الكلمتين المكررتين إلى جهتين مختلفتين دلاليًا او نحويًا، فالاختلاف ليس مصدره معنى الكلمتين في ذاتهما بل في محيطهما ، في السياق الذي تردان فيه ولهذا المستوى من الاختلاف عُدَّ الترديد نوعاً من التجنيس))(٢٢) كترديده بعض الالفاظ مجتمعة في شطر واحد او بين شطرين، ونجده في اكثر من موضع في قصيدته كقوله(٢٣)

مهما أدنأت فلن اسفَّ كما اسفَّوا ... لي شفيغ او قوله(٢٤):

قلبي ووسومة النقود ... نقودها! واخجلتاه او قوله ايضا(٢٥)

وتقئ موتاهها ياموتى على اسم الله ثوروا

او قد تتردد نفس اللفظة بين شطرين كقوله

خلف الزجاج تهيم في الضوء السرابي الغريق

ويشد حَقَّار القبور على الزجاجاة باليمين

فنلاحظ في الامثلة الثلاثة الاولى تم ترديد نفس اللفظة في الشطر الواحد بقوله (اسفَّ-اسفَّوا) و

(النقود-نقودها) و (موتاه-موتى) والظاهر بأن كل لفظتين من مصدر كلمة واحدة في ذاتها إلا

ان سياقها يختلف مما ادى إلى اختلاف معانيها التي تدل عليها. اما في المثال الرابع فقد تم ترديد نفس اللفظة بين شطرين وهو عينه ما نراه في تركيبه المتكوّن من ترديد لفظتين، كقوله :

لو انها انطبقت عليّ كأنها فم افعوان !

لو انها اعتصرت قواي !

ومات ظلُّ الإرجوان

استخدام حروف اللين او غيرها ، وانما الموضوع اكثر من ذلك بكثير انه يتعلق بالأبنية الصوتية إذ على الشاعر ان يستخدم مهاراته في الافادة من العلاقات الجديدة التي يستحدثها (في النص)(٢٧)

اول ما يستوقفنا في قصيدة ((حَقَّار القبور)) لبدر شاكر السَّيَّاب في استغلاله لإمكانات الحروف الصوتية هو اشاعة حرف المد الالف في معظم جو القصيدة ، وبشكلٍ ساعد على رسم الاجواء النفسية تجسيداََ للمعنى كقوله:

وكان بعض الساحراتُ

مدَّتْ أصابعها العجافَ الشاحباتِ إلى السماء

تومي إلى سربٍ من الغربان تلويه الرياح

في اخر الافق المضاء

ثم يقول في معرض حديثه عن استيقاظ الموتى لهائى وتدافع السرب الثقيل :

لجباً يرتق بالظلام على القبور الباليات،

وظلاله السوداء تزحف ،

كالليالي الموحشات، بين الجنادل والصخور .

فنلاحظ ان حرف المد الالف والمتوسط الكلمات (اصابعها العجاف الشاحبات)(السـماء)(الغربان) (الرياح)(الظلام)(الباليات)(السداء)(الليالي)(الموحشات) (الجنادل)

استطاع ان يدعم النص بأيقاعٍ نغميٍ وصوتي اقرب إلى الهدوء منه إلى السرعة، لاسيما وهو يحكي لنا حكاية الموت، اما فيما يتعلق بالافعال الرباعية التي استخدمها الشاعر في قصيدته كقيمة صوتية عالية التكتيف، فنراه يركّز على الافعال الرباعية المتولدة من ترديد الحرفين الأوليين من افعال ثلاثية مضاعفة في الغالب ، كقوله: الأوجه المتحجّرات يضيئها الشفق الكئيب ،والغمغات الخافتات من انفعالٍ او رياءٍ ،ونفس الفعل استخدمه في موضع آخر بقوله :

وتحركات شفتاه في بطءٍ وغمغم في انخزال او قوله :والسكرة العمياء .. والخدر المضضع .. والأفول! وقوله ايضاََ

:وتحرك البابُ المضضُع وهو يُجهش بالعويل وقوله:او هبة للزعزع النكباء حاشية الغطاء وقوله :

لو انها انفجرت تقهقه بالرعود القاصفات ! وقوله :

وكان قعقة المنازل في اللظى لغز الدّفوف

وكان الشاعر في الفاظه (الغمغات، غمغم، المضضع، زعزع، تقهقه، قعقع) يعبر عن احساسه بالدلالة الياحائية للجرس اللفظي، وبما يتناسب والطبيعة النغمية للحرف، ثم حركات حروف اللفظة التي كانت مابين الفتحة والسكون وهي من الحركات الخفيفة التي تزيد الألفاظ جمالاً.

وتستوقفنا ايضاً ظاهرة صوتية تعد من صور تنعيم النص وجزءاً من فضائه الصوتي، وهو التكرار الذي نراه لاشعورياً عند الشاعر بقوله :

في ساعة الشفق الملّون كان انسانٌ يثورُ

بين الجنادل والقبورُ

نفسٌ معدّبة تثورُ

فالتكرار في التركيب بين ((بين الجنادل والقبور)) جاء في حد ذاته ذي ابعاد دلالية ، فالتركيب الثاني يحمل معنىً اضافياً يبرر وجوده هو التأكيد والتكثير في حالة ثورة الانسان وثورة النفس المعذبة، الذي اعاد ترديدها الشاعر ايضاً ابرازاً وتأكيداً ، وبهذا فإن التكرار فضلاً عن دلالاته المعنوية وابعاده النفسية ينماز بإمكانات تنعيمية تثري الفضاء الصوتي للنص وتعمق دلالاته.ومن خلال قراءتنا للبنية الصوتية لقصيدة (حَقَّار القبور) تبين ان النظام الصوتي الداخلي للنص قد تعاضدت لرسم ملامحه وتكوين بنيته اكثر من آلية ، وظاهرة شعرية وموسيقية وصوتية، تفاعلت فيما بينها انساق مختلفة ومؤلفة في الدلالة والتركيب والتجانس الصوتي والاختلاف الدلالي في التجنيس والقافية لتظهر لنا الفضاء الصوتي على اكمل ما يكون بتراكماته وتوازناته الصوتية وتفاعلاته الصوتية الدلالية .

- (١) ينظر : تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر) د. محمد العمري ، الدار العالمية للكتاب، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ١٩٦٠ ، ص ٨٤ .
- (٢) ينظر : تحليل الخطاب الشعري ، ص ٣٠ .
- (٣) ينظر : دراسات في اللغة بحث (العلاقة بين الصوت والمدلول) بقلم عبد الكريم مجاهد، كتاب المورد ط ١ ، بغداد ، ١٩٨٦ ص ٦٣ .
- (١) ينظر : دراسات في اللغة بحث (العلاقة بين الصوت والمدلول) بقلم عبد الكريم مجاهد، كتاب المورد ط ١ ، بغداد ، ١٩٨٦ ص ٦٨ .
- (٢) القراءات القرآنية بين الدرس الصوتي القديم والحديث / د.مي فاضل الجبوري، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد - ٢٠٠٠ ، ط ١ . ص ١٥ .
- (٣) المصوتات:
- أ. أصوات المد واللين=الألف والواو والياء=المصوتات الطويلة=الصوائت الطويلة =علة طويلة في الكتابة الصوتية.
- ب. الحركة =الصوت القصير =الصائت القصير =علة القصيرة في الكتابة الصوتية
٧. ينظر : تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر) د. محمد العمري .
- (٨) ينظر : المجموعة الشعرية (انشودة المطر) ، لبدر شاكر السياب، دار مجلة شعر- بيروت -لبنان ، ١٩٦٣ ص ٢٣١ .
- (٩) انشودة المطر ، ص ٢٣٣ .
- (١٠) المصدر السابق ، ص ٢٣٤ .
- (١١) انشودة المطر ، ص ٢٣٧ .
- (١٢) المصدر السابق ، ص ٢٣٣ .
- (١٣) انشودة المطر ، ص ٢٣٨ .
- (١٤) انشودة المطر ، ص ٢٤٨ .
- (١٥) المصدر السابق ، ص ٢٤٠ .
- (١٦) انشودة المطر ، ص ٢٣١ .
- (١٧) المصدر السابق ، ص ٢٣٢ .
- (١٨) المصدر السابق ، ص ٢٣٣ .
- (١٩) انشودة المطر ، ص ٢٣٨ .
- (٢٠) دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) ، د.محسن أطميش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - سلسلة دراسات ٣٠١ ، ١٩٨٢ ، ص ٣٠١ .
- (٢١) دير الملاك ، ص ٣٦٠ .
- (٢٢) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، د.صفاء خلوصي ، بيروت ١٩٦٦ ، ص ١٠٠ .
- (٢٣) تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر) ، ص ٢٧٨ .
- (٢٤) انشودة المطر ، ص ٢٣٨ .
- (٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٣٨ .
- (٢٦) المصدر السابق ، ص ٢٣٩ .
- (٢٧) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة) ، محمد رضا مبارك دار الشؤون الثقافية العامة - ط ١ - بغداد ، ١٩٩٣ .

المصادر والمراجع

١. تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر) د. محمد العمري ، الدار العالمية للكتاب ، الطبعة الأولى ١٩٦٠ ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
٢. دراسات في اللغة بحث (العلاقة بين الصوت والمدلول) بقلم عبد الكريم مجاهد ، كتاب المورد ط ١ ، بغداد ، ١٩٨٦ .
- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) ، د.محسن أطميش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - سلسلة دراسات ٣٠١ ، ١٩٨٢ ،
<http://thiqaruni.org/arabic/66.pdf>
<http://thiqaruni.org/arabic/83.pdf>
<http://thiqaruni.org/arabic/56.pdf>
<http://thiqaruni.org/arabic/57.pdf>

٣. فن التقطيع الشعري والقافية ، د.صفاء خلوصي ، بيروت ١٩٦٦ .
٤. القراءات القرآنية بين الدرس الصوتي القديم والحديث / د.مي فاضل الجبوري، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد - ٢٠٠٠ .
٥. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة) ، محمد رضا مبارك دار الشؤون الثقافية العامة – ط١ – بغداد ، ١٩٩٣ .
٦. المجموعة الشعرية (انشودة المطر) ، لبدر شاكر السنياب، دار مجلة شعر- بيروت - لبنان ، ١٩٦٣ .